

MŁODA MUZYKA

Rok II. **Warszawa, 15 lipca 1909 r.** **№ 14.**

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga. W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Czas odnowić prenumeratę.

Przez lipiec i sierpień Redakcja otwarta będzie tylko od godz. 2 do 3 pp.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15—31 lipca).

16 lipca 1858 r. ur. się Eug. Ysaye.
16 „ 1859 „ B. Domaniewski
17 „ 1871 r. um. Tausig.
17 „ 1837 r. ur. się Gernsheim.
18 „ 1849 „ Hugo Riemann.
18 „ 1870 „ Em. Młynarski.
19 „ 1873 r. um. Ferd. Dawid.
19 „ 1811 r. ur. się W. Lachner.
19 „ 1861 „ G. Lazarus.
20 „ 1868 r. um. Kittl.
23 „ 1734 r. ur się Sacchini.
23 „ 1896 r premiera „Goplany“ Zeleńskiego w Krakowie.
24 „ 1591 r. um. Gallus.
24 „ 1686 r. ur. się B. Marcello.
24 „ 1739 r. um. B. Marcello.
24 „ 1803 r. ur. się Ad. Adam.
26 „ 1782 „ Field.
27 „ 1784 „ Onslow.
27 „ 1881 um. Lobe.
27 „ 1883 um. W. Doppler
28 „ 1750 um. Jan Seb. Bach
29 „ 1856 um. R. Schumann.
30 „ 1855 r. ur. się P. Maszyński.
30 „ 1861 „ Areński.
30 „ 1898 r. rozstrzygnięcie konkursu Paderewskiego.
31 „ 1550 r. ur. się Gallus
31 „ 1828 „ Gevaert.
31 „ 1886 r. um. Liszt.
31 „ 1902 odsłonięcie tablicy pamiątkowe Chopina w Marjenbadzie.

ODPOWIEDZI od REDAKCJI.

Melomanowi z prowincji. Pod wyrazem „*romantyzm*“ w przeciwstawieniu do klasycyzmu pojmujemy kierunek w sztuce, charakterystycznemi cechami, którego jest dążenie artysty do wyswobodzenia się z pętów form szablonowych stawiającego wyżej ponad tradycje i rutynę świeżość myśli i treści oraz pierwiastek subjektywny. Romantykiem możemy nazwać każdego artystę, który ignorując ustanowione formy, stwarza sam nowe, dając w ten sposób zupełną swobodę fantazji twórczej.

W-ny *T. D. z ul. Wspólnej.* „Jeżeli pismo ma być interesującem — pisze pan w liście do redakcji — trzeba zamieszczać artykuły, które *zaciekawiłyby wszystkich.* Cóż bowiem — czytamy dalej — obchodzić mnie mogą dzieje muzyki czeskiej, lub rossyjskiej, kongres wiedeński, Haydn czy Bruckner etc. etc.“ Powyższe słowa świadczą doskonale, że autorem listu jest zwykły „artysta-dyletant“, a tych, niestety, muzykalna sfera społeczeństwa polskiego liczy najwięcej. Pragnąc więc, aby i oni, a w tej liczbie i Sz. Pan zainteresowali się naszem pismem, obiecujemy w jak najkrótszym czasie rozpocząć druk bardzo ciekawego artykułu, dotyczącego osoby... Scherlocka Holmesa. Oprócz tego do każdego zeszytu „Mł. muz.“ dodawać będziemy egzemplarz „Bociana“. Ponadto zamieszczać będziemy sprawozdania z przedstawień w kabaretach i iluzjonach oraz z zabaw urządzanych na Saskiej Kępie, Promenadzie i t. d. Mamy nadzieję, że w ten sposób zyskamy bardzo wielu zwolenników i czytelników pisma, a w osobie Sz. Pana serdecznego przyjaciela.

W-na p *Zalewska w Nowym Dworze.* „Młodą Muzykę“ wysyłamy regularnie i zaraz po wyjściu numeru. Egzemplarze pisma giną prawdopodobnie na poczcie. Wrazie dalszego nieotrzymywania pisma prosimy o zawiadomienie.

W-na p. *Sz.-B. w Medjolanie.* Adres dr Chybińskiego do 15 b. m: Kraków, ul. Dietlowska 99. Z Krakowa udaje się dr. Ch. na pewien czas do Monachjum. Adres zakomunikujemy.

W-ny p. *Kołodziejski w Łęczycy.* Prenumerata kwartalna łącznie z przesyłką pocztową wynosi 1 rb. Cena numeru pojedyńczego 15 kop. Pieniądze najlepiej wysłać wprost do Redakcji.

Rok II. Warszawa, 15 lipca 1909 r. №. 14.



Z dziejów muzyki polskiej.

Monogramista N. C. z XVI wieku.

Bibljoteka Akademji Umiejętności w Krakowie posiada tabulaturę organową „z r. 1540", zawierającą obok wielu kompozycji dzieła znaczone monogramem N. C. Tytuł tabulatury, na okładce wyciśnięty, brzmi: TABULATURA IOANNIS DE LYUBLYN CANONIC. REGULAR DE CRASNYK 1 • 5 • 4 • 0.

Wspomina o tej tabulaturze, pochodzącej ze zbiorów po śp. prof. Hieronimie Łopacińskim, p. A. Poliński na str. 101 i 102 w „Dziejach muzyki polskiej", pisząc, że znajduje się i tam szereg kompozycji naszego monogramisty, który gdzie indziej (t. j. w innej tabulaturze organowej) podpisał się N. Craco. (Cracoviensis). W tabulaturze po prof. Łopacińskim znajdziemy podpisy *N. C.* na kartach: fol. 29v (wraz z datą „1540"), fol. 45v (z datą „1541"), fol. 69r (z datą „1540"), fol. 80r, fol. 86r, fol. 88v, 90r, 92r, 93v, 105r, 105v, 108v. 127v (z datą „1541"), 155v, 159v, 182v (z datą „1540"), 213v (z datą „1541"), 242v (z datą „1546"); jednakże na karcie 94v znajdziemy podpis „*N. Ch.*" A. Poliński czyni na str. 103 swych „Dziejów" przypuszczenie, iż tym monogramistą „mógł być Mikołaj Gomółka." Że przypuszczenie to jest pozbawione wszelkich podstaw, na to wskazuje i podpis „N. Ch." i szereg dat: 1540, 1541, 1546. Gomółka przyszedł bowiem na świat „około roku 1539", jak pisze tenże A. Poliński w „Dziejach m. p." (str. 93). Czy bowiem owe daty uznamy za lata wpisania, czy (co możliwsze) skomponowania tychże dzieł, na jedno wyjdzie.

Do tej tabulatury powrócimy jeszcze przy szczegółowem sprawozdaniu z książki A. Polinskiego. *Dr. Adolf Chybiński.*

Słów kilka o dziejach muzyki czeskiej.

(C. d.)

Ze śmiercią Smetany nie została na szczęście opuszczoną i zaniedbaną niwa twórczości w muzyce czeskiej. Istnieli już dwaj artyści: Dworzak i Fibich. Ten ostatni tworzył w myśl haseł Smetany, był mu bliższy duchem, więc umieszczam go zaraz po Smetanie, aczkolwiek wystąpił na arenę artystyczną już po zjawieniu się na niej Dworzaka.

Zdeniek Fibich urodził się w roku 1850 w Szeborzycach. Ojciec jego był zamożnym urzędnikiem w leśnictwie, matka nadzwyczaj wykształconą kobietą. Fibich odebrał nader staranne wychowanie i gruntowne wykształcenie. Jako dziesięcioletni chłopiec już pisał powieści i kompozycje muzyczne. W czternastym roku życia dyrygował z wielkiem powodzeniem własną symfonją. W muzyce kształcił się początkowo w szkole Smetany, później w Dreznie i Lipsku, gdzie dostał się pod wpływ muzyki Schumanna. Fibich, wychowany na wsi pośród olbrzymich lasów, bogatej przyrody, miał w sobie dużo zdrowej poezji. Legiendy, jakich się w dzieciństwie nasłuchał o kniejach okolicznych, rozwinęły w nim fantazję, romantyczność. To też jako zapalony romantyk hołdował odrazu kierunkowi romantycznemu w muzyce. Po dłuższym pobycie w Paryżu powrócił do Pragi (1868) w chwili wrzenia walki przeciw Smetanie. Przystąpił naturalnie do obozu postępowego i został później serdecznym przyjacielem Smetany. Fibich bardzo wcześnie zaczął pisać na orkiestrę. Pod wpływem zaś Schumanna stworzył wiele kompozycji na fortepjan i dużo pieśni, między innemi pieśni: „Złoty wiek", „Wiosenne promienie."

Ballada czeska jest dziełem Fibicha. Prócz kilku mniejszych, napisał „Meluzinę", balladę o szerokim rozmachu, wielkiej głębi i siły. Zwróciwszy się do ballady czeskiej, stworzył piękny „Dzień wigilijny", „Toman i rusałka." Fibich, gorący czciciel Liszta, oddawał się również i muzyce programowej. Taką jest jego „Fantazja na orkiestrę", w której muzyka odtwarza walkę między zmysłami a rozumem i cały szereg późniejszych symfonji i uwertur. W 1873 r. ukazała się, a raczej rozbrzmiała pierwsza baśń symfoniczna, oparta na czeskim tekście pod tytułem „Zabój, Slavoj i Ludek." Z ogromnem zamiłowaniem uprawiał Fibich muzykę kameralną. Z licznych jego prac w tym kierunku bardzo wybitnem, mistrzowskiem dziełem jest kwartet na fortepjan. Posiadając dużą dozę talentu dramatycznego, sięgnął do skarbnicy twórczości dramatycznej i już jako dwudziestoletni młodzieniec napisał był opery: „Bukowin", „Blanik" — pełne siły dramatycznej i rzewnego liryzmu.

Okres życia Fibicha między rokiem 1874—1884, to okres zadziwiającej płodności twórczej. Prócz wielu, wielu mniejszych kompozycji powstały wówczas baśnie symfoniczne: „Burza", „Otello", „Wiosna", „Dwie wigilje", a przedewszystkiem utwory melodramatyczne. W roku 1875 napisał: „Wigilję", melodramat, utwór najpopularniejszy z jego dzieł. W następnym roku dał: „Zemstę kwiatów", „Dorę", „Wieczność" i „Królowę Emmę". Wreszcie stworzył wspaniały melodramat na orkiestrę „Wodnik." Balladę poety Erbena pod tymże tytułem tak doskonale zilustrował muzyką, tyle dał w niej plastyki, tak potężnie uwydatnił momenty dramatyczne, a w miejscach lirycznych (kołysanka) tyle włożył uczucia tkliwego i poezji—że istotnie mało jest dzieł w literaturze muzycznej równie pięknych i doskonałych. Jednocześnie pracował Fibich nad operą. Jego „Narzeczona Messyńska" należy do najoryginalniejszych dzieł dramatycznych w muzyce czeskiej; jest to ostatni wyraz postępu w muzyce. Fibich stworzyl taki wzniosły dramat muzyczny w wielkim stylu, o jakim marzył Smetana, a czego nie mógł już urzeczywistnić skutkiem swej choroby. „Narzeczona Messyńska" graną była dotąd w Pradze 8 razy jedynie. Jej kunsztowna, wykwintna muzyka przystępną jest jeno dla wybranych, a ci, wiadomo, stanowią minimalną cząstkę bywalców teatralnych. Bardzo prędko po tej operze ukazała się symfonja „F dur."

Fibich zwykle po wielkim utworze dramatycznym komponował symfonje, jakby swe zadowolenie i radość z dokonanego dzieła chciał wypowiedzieć w czysto muzycznej kompozycji. Po „Narzeczonej" przerzucił się do całkiem odrębnego rodzaju muzyki, ułożył mianowicie mszę: „Missa brevis." Później nieco wysnuł piękną uwerturę do dramatu Vrchlicky'ego „Noc na Karlsztajnie." Z następnego okresu twórczości pochodzi rzecz całkiem nowa: melodramat sceniczny „Hippodamia", złożony z trzech części: „Swaty Pelopy", „Pokój Tantala" i „Śmierć Hippodamji." Melodramat sceniczny — to najwspanialszy kwiat sztuki czeskiej. „Fibicha „Hippodamia" „Ma vlast" Smetany — jak się wy-

raża dr. Nejedly — to są najwyższe wyżyny, do których się wzbiła muzyka czeska, a pod względem stylu ostatni wyraz i muzyki wszechświatowej."

Fantazja twórcza Fibicha rozwinęła się jeszcze silniej po „Hippodamji." Cały szereg dzieł nowych, mistrzowskich świadczy wymownie, że twórca ich doszedł do kulminacyjnego punktu twórczości. Uwertura „Komensky" należy do pereł literatury tego rodzaju. W przedziwnie piękny sposób wyśpiewał niemal Fibich tęsknotę Komensky'ego za ojczyzną, przeplatając tęskne melodje fragmentami olbrzymiej siły dramatycznej. „Podwieczór" — to znów czystej wody sielanka.

Z tego okresu zdumiewającej wprost płodności pochodzi opera „Burza", osnuta na tle bajki Vrchlicky'ego, a tryskająca życiem, pełna promieni słonecznych. „Heda" zalicza się do najlepszych oper erotycznych. Dwuaktowa opera „Szarka" przenosi nas w odległe czasy życia ludu czeskiego; posiada niesłychanie dużo ognia, namiętności.

Ostatnim dziełem dramatycznem Fibicha była opera: „Upadek Arkony". Nowością był dodany doń prolog „Helgi." Prolog umieszczony został przed uwerturą, wspaniałą baśnią symfoniczną, przedstawiającą zacięty bój między światem chrześcijańskim a pogańskim, zakończoną zwycięskiem „Te deum."

Fibich pozostawił jeszcze nadzwyczaj oryginalne, wysoce artystyczne kompozycje na fortepjan: „Nalady" (nastroje). To jest jego pamiętnik w tonach. Każde silniejsze wrażenie, wybitniejszy fakt w swym życiu uwiecznił w nastrojach. Wydano ich dotąd 376. Dłuższe kompozycje tego genr'u nazwał „Nowellami." Najoryginalniejszem bezwątpienia dziełem muzyki programowej Fibicha są jego „Studja malarskie". Wybrał pięć obrazów pięciu malarzy (Ruysdael, Brueghel, Fiesole, Corregio i Watteau) — zgłębił doskonale ich myśl, formę i odtworzył je w muzyce.

Fibich, twórca tylu różnorodnych a mistrzowskich dzieł, artysta wszechstronnie wykształcony, wielki poeta, człowiek nadzwyczaj podniosłego charakteru, niezrównany pedagog — zeszedł z tego świata zupełnie nieznany, nieoceniony należycie przez swoich Umarł w Pradze 15 października 1900 r. Skromny, cichy pogrzeb był doskonałym symbolem jego życia.

(*Dalszy ciąg nastąpi*). *J. Rudzka.*

Z muzyki rosyjskiej.

(*Ciąg dalszy*).

Druga odsłona tego aktu jest zaiste arcydziełem twórczości Musorgskiego. Talent kompozytora zajaśniał tu w całem swem naturalnem świetle, ujawniającem wielką jego siłę i oryginalność. Operując tu charakterystycznie ludowym materjałem w osobie karczmarki, prystawów, a zwłaszcza dwuch mnichów — włóczęgów, Musorgski czuje się w swoim żywiole i dlatego osiąga takie bajeczne rezultaty. Czy to w piosnce karczmarki, czy w niezwykle jaskrawych, pełnych komizmu oszkicowaniach dwuch opojów, zwłaszcza Warłaama, dwuch piosnkach ostatniego, czy to wysoce skądinąd nieestetycznej scenie pijatyki, lub odczytywania carskiego „ukazu",—wszędzie znajdziemy niespożyte źródła życia, ruchu, humoru, zdumiewającą grę charakterystycznych barw harmonicznych, instrumentacyjnych, czy tematycznych. Zdawałoby się, że awantura w szynku nic chyba wspólnego z „nastrojowością" poetycką mieć nie może, a jednak chwila, w której podchmielony Warłaam nuci swą drugą piosnkę, jest właśnie nastrojowa, znakomicie bowiem oddaje ten nastrój duszy, tak specyficznie rosyjski, który dałby się określić jako jakaś pjana, a nieobjęta tęsknota. Jedynem słabszem miejscem sceny jest djalog Samozwańca z karczmarką, nienaturalny, sztucznie dociągnięty do ogólnego tła, a jeszcze raz stwierdzający, że nie wszelkie słowa mogą odnaleźć stosowny wyraz muzyczny, nie wszelka rozmowa, niezbędna w dramacie literackim, może odnaleźć odpowiednie miejsce w dramacie muzycznym.

Akt II w redakcji R. Korsakowa uległ znacznem skróceniom, na których zresztą tylko zyskał. Musorgski, jako talent niezrównowany i jednostronny, zatracał częstokroć poczucie wyższej miary artystycznej, stąd też napotykane w jego kompozycjach (szczególnie zaś w omawianym akcie „Borysa") miejsca wprost bezwartościowe, nieciekawe, a tamujące rozwój akcji przewodniej epizody, całe okresy, obniżające jedynie wrażenie ca-

łości. Do takich należą wykreślone przez R.-Korsakowa całkowicie lub częściowo: djalogi Borysa z synem i księciem Szujskim, zbyt rozwałkowane i nużące, całkiem zbyteczne opowiadanie carewicza o papudze i imitacja kurantu. Scena przedstawia wnętrze pałacu carskiego w Moskwie. Po ładnem arioso, opłakującej zgon narzeczonego carewny Ksenji, następują dwie piosnki, śpiewane przez niańkę i carewicza, oryginalne, jak na ludowe zresztą posiadające zbyt już wyszukaną harmonję (zarzut ten stosuje sią poniekąd i do piosnki karczmarki w drugiej odsłonie aktu I). Zjawia się car Borys. Całą jego partję przenika głębokie uczucie i wzniosły tragizm; pełne wyrazu recitatiwy, a zwłaszcza monolog o niezwykłem napięciu dramatycznem — to są rzeczy wysoce artystyczne. Równie wartościowym jest djalog Borysa z Szujskim, przynoszący mu wiadomość o zjawieniu się Samozwańca. Pozornie uniżony, przebiegły, a jednocześnie świadomy swej władzy nad Borysem książe Szujski znalazł świetną ilustrację muzyczną. Akt zakończa wstrząsająca scena halucynacji Borysa.

Akt III. Pałac wojewody Mniszka w Sandomierzu. Chór dziewcząt w ładnej, utrzymanej w synkopowanym rytmie (zgoła zresztą „niepolskiej“) piosnce wysławia urodę Maryny. Arja Maryny, jej recitatiwy, cała wogóle ta partja należy do najsłabszych stronnic partycji. „Polskość“ i lekkomyślność Maryny Musorgski probuje oddać zapomocą powtarzającego się w kółko mazura, który sam przez się jest wcale lichy, a już w tem zastosowaniu — w roli jakiegoś leitmotywu w dramacie — traci wszelką rację bytu. Jakto słusznie zaznaczył jeden z krytyków rosyjskich, Musorgski powtarza tu błąd Glinki, który w tenże sposób (z tą różnicą, że zamiast mazurowego użył rytmu polonezowego) próbował scharakteryzować polaków w „Życiu za cesarza“. Jak słusznie zauważył krytyk, identyczne wrażenie sprawiłoby oddanie narodowościowych cech rosyjskich zapomocą jednej tylko... „kamaryńskiej“. Recitatiwy jezuity Rangoniego, nakłaniającego Marynę do użycia swego wpływu nad Samozwańcem w celach propagandy katolicyzmu, są dość wyraziste i urozmaicone.

Druga odsłona aktu wyobraża ogrody wojewody Mniszka, i jest godną zaznaczenia dlatego chociażby, iż jest to jedyny ustęp w całej operze, w którym znajdujemy przebłyski elementu miłosnego, wyrażonego w duecie Maryny i Samozwańca (jedyną zresztą zakochaną osobą jest Samozwaniec,—Maryną bowiem kierują całkiem inne widoki). Uwzględniając skrócenia R.-Korsakowa w omawianej odsłonie, odznaczymy: krótki wstęp orkiestry, polonez, zapowiadający się wspaniale, wcale nieźle opracowany tematycznie, a jednak na ogół brzmiący w orkiestrze pusto i niezgrabnie, oraz finałowy duet miłosny (*Es-dur*), niestety, opracowany nie w tym stopniu, na jaki zasługiwałaby wdzięczna jego melodja.

Akt IV. Pierwszą odsłonę, poświęconą prawie wyłącznie chórom (wyjątek stanowią krótkie *sola* „jurodiwego“, dwuch włóczęgów — podżegaczy i Samozwańca) również zaliczyć można do arcydzieł pióra Musorgskiego. Ilekroć wybierałem się na „Borysa“ — zawsze z tem samem postanowieniem opuszczenia sali na czas trwania tej cynicznej sceny, w której rozbestwiona tłuszcza pastwi się nad bezbronnym bojarem i księżmi i zawsze, pokonany niespożytem jej pięknem muzycznem, słuchałem jej do końca, podziwiając ogromną swobodę kompozytora, z jaką porusza się w dziedzinie psychologji muzycznej, niezwykłą elastyczność i barwność zespołowych recitatiwów, prawdziwie ludowy pierwiastek, ożywiający poszczególne pieśni chóralne, „jurodiwego“, mnichów, wreszcie — ogólny charakter tej sceny, w której żywioł muzyczny wziął, zda się, kontakt z nieokiełznanym żywiołem ludzkim!

Druga odsłona w sposób wysoce dramatyczny oddaje ostatnie chwile cara Borysa i jest epilogiem godnym całości dzieła.

* * *

„Borys Godunow“ jest to dzieło, w którem niezwykłe zalety tworzą dziwną mozajkę z niemniej jaskrawymi brakami. Braki te, jak to już staraliśmy się wyjaśnić w niniejszym zarysie, dzielą się na dwie kategorje: braki techniczne i merytoryczne. Pierwsze — wypływają z niedość gruntownej wiedzy teoretycznej kompozytora oraz z cechującego go i w innych utworach braku staranności i dokładności w spisywaniu pomysłów twórczych; przyczynę drugich należy szukać w tem zasadniczo błędnem zastosowaniu do muzyki teorji ultrarealistycznych, które było podstawą całej wogóle sztuki Musorgskiego. Sam „Borys Godunow“ jest poniekąd takim *testimonium paupertatis* muzyki, dążącej do stania się odbitką fotograficzną człowieka i otaczających go przedmiotów. Dokładniejsze bowiem badania nad tą operą stwierdzają, że całe ustępy „Borysa“ są niczem, jak częściami niewykończonej przez tegoż Musorgskiego opery „Salambo“ (co wspólnego może

mieć dramat Puszkina z romansem Flauberta!?), że dla ilustracji najróżnorodniejszych pojęć, przedmiotów, sytuacji autor ucieka się częstokroć do jednakowych rytmicznych czy harmonicznych zwrotów i t. d.

A jednak... Tem „jednak" jest tu olbrzymi talent kompozytora, który z „Borysa" potrafił uczynić nietylko najświetniejszą z istniejących apologję teorji realizmu, ale i dzieło o bezwzględnej, jak to już nadmieniliśmy, wartości artystycznej.

(C. d. n.). *W. T. Dobrzyński.*

MOZAJKA WŁOSKA.

(Ruch operowy. — Strauss. — Król tenorów. — Z Polonji).

Wielki teatr medjolański „La Scala" zamknął sezon tegoroczny deficytem, wynoszącym 300 tysięcy franków. Fakt to w kronikach Scali niebywały, którą włosi z dumą nazywali: „Chwała sztuki narodowej." A do miana tego Scala miała prawo kiedyś, kiedy śpiewakom dostęp do Scali był arcytrudny i trzeba było wpierw przejść przez pierwszorzędne teatry włoskie, jak „S. Carlo" w Neapolu, „Constanzi" w Rzymie, „Reggio" w Turynie itp., aby śpiewać w Scali. Były to warunki sine qua non, od których nikomu nie wolno było odstąpić. Dziś sprawami Scali zajmują się nie bezpośrednio jej właściciele, lecz poboczni impresarjowie, dla których los własnej kieszeni jest najbliższy. Część społeczeństwa, hołdującego muzie R. Straussa, zapragnęła usłyszenia „Elektry" w Scali. Wystawienie tego dzieła kosztowało 80 tysięcy franków, nie licząc gaży specjalnie dla tej opery angażowanych śpiewaków, np. Kruszelnickiej, przepraszam: *Cruscenicky*. Powodzenie jednak „Elektry" nie było szczególne i naraziło teatr na straty. Zato „Westalka" Spontini'ego, grana z rzędu 16 razy, pochłaniając małe względnie wydatki, pokryła straty, poniesione na „Elektrze", nie potrafiła jednakże ocalić od bankructwa finansowego, na które podwoje gościnne Scali bardzo się naraziły. Każdy zbytek, każdy nadmiar srogo się mści i płaci, nawet wtedy, gdy chodzi o zbytnią gościnność. Wie coś o tem dobry gospodarz lub zbyt gościnna pani domu...

Jakie losy czekają na przyszłość Scalę, trudno przewidzieć. Kontrakt jej z zarządem miasta skończy się w r. 1910. Co dalej będzie — trudno przewidzieć.

Najnowszem dziełem Straussa ma być „Król" (farsa, grana w Paryżu przeszło 400 razy z niesłychanem powodzeniem). Dzieło to ma zapoczątkować nowy kierunek w twórczości Straussa.

Toczą się starania o pozyskanie na stanowisko dyrektora Scali Artura Toscanini'ego, którego „Metropolitan Operahouse" w Nowym Jorku wydarła Scali za cenę 200 tysięcy franków rocznie. Kto zna talent słynnego kapelmistrza, łatwo pojmie, ile utrata Toscanini'ego zaważyła na szali powodzeń teatru medjolańskiego. Dotychczas *nikt* Toscanini'ego zastąpić nie potrafił.

Obecność Carusa w Medjolanie wywołała wielką wrzawę: śpiewacy i reporterzy pism zadawali sobie pytanie, czy wielki śpiewak stracił głos w myśl zapewnień pism amerykańskich, czy też wyjazd słynnego króla tenorów z Ameryki za kaprys uważać należy?

Caruso, nie wdając się w żadne interwiew'y, zamknął się w klinice znanego laryngologa w Medjolanie i poddał się operacji krtani, która, jak zapewnia ów lekarz-specjalista) pozwoli mu sypać *cis'ami* i słodkiem mezza-voce *ad libitum* przez

długi szereg lat. Gienjalny śpiewak (o ile artysta-odtwórca być nim może) nadwerężył podobno miljonowej wartości krtań nadmierną pracą, śpiewając tygodniowo z rzędu 10 razy w operze i na koncertach. Przytem ogarnęła go podobno zaraźliwa w Ameryce *febris aurea*, aby — toujours cherchez la femme! — zdobyć i na nowo pozyskać niewierną Dulcineę, którą mu porwał był jego... chauffeur własny we Florencji. Utrzymują niektórzy, iż rozkochanemu śpiewakowi z żalu i udręczenia zasychała stopniowo... krtań. W każdym bądź razie radość przedwczesna niedorosłych carusinów ustąpi wkrótce tak naturalnej zresztą zazdrości artystycznej, albowiem Caruso, odzyskawszy siłę istotnie nieporównanego organu, rozpoczyna w połowie lipca występy w operze królewskiej w Berlinie, skąd udać się ma via Londyn do Ameryki. Caruso jest niesłychanie koleżeński, kocha swój kraj i dowody miłości zdradza przy każdej okazji, popierając swoich i w kraju i za oceanem.

Obserwując stosunki cudzoziemców, dochodzimy do wniosku, że my, polacy, jesteśmy najbardziej osieroconym narodem; nam nietylko *nikt* nie dopomaga, lecz myśmy sobie sami sierotami, nie pomagamy sobie wzajemnie. A choć znamy przysłowie: „W jedności siła“, nie lubimy solidarności. To jest źródłem naszej niedoli; każdy sobie, a wszyscy... dla nikogo. I ten brak pomocy i solidarności odczuwa przeważnie młodzież nasza na obczyźnie, która często dusić musi zapały dla ideałów wobec niemożliwości zrealizowania ich czynem. Niektóre narody są szczęśliwsze pod tym względem. Rosjanie np. dzięki zapomogom i staraniom bogatych pań i towarzystw prywatnych, mają w Medjolanie swoją własną siedzibę, swój klub, bibljotekę, dużą czytelnię dobrze zaopatrzoną w książki i pisma; jest też tutaj i kolonja rumuńska (wprawdzie mniej liczebna od poprzedniej). My tylko jesteśmy sami, i słowa moje, nawołujące od lat kilku do wspólnego łączenia się, jak dotychczas, zostały głosem wołającego na puszczy. Pisma warszawskie parokrotnie donosiły o nowem towarzystwie „*Przedświt*“, mającem na celu niesienie pomocy polakom, udającym się na studja do Włoch. Podczas mojej niezapomnianej gościny w nadzwyczaj sympatycznym o staropolskiej gościnności domu pp. Paderewskich w Morges, mistrz tonów, szczerze zainteresowany sprawą kolonji polskiej w Medjolanie, dopytywał się o nową instytucję. Niestety, o działalności „Przedświtu“ poza granicami Warszawy, jak dotąd, nic nie można powiedzieć. Wśród osób, studjujących śpiew w Medjolanie, wyróżnia się ładnym głosem warszawianka, p. Dynowska, reszta jest we mgle nadziei, pokładanych często bez racji przez t. zw. „protektorów sztuki“, mocno... protegowanej pupilce. *Ofelja.*

Trzeci międzynarodowy kongres muzyczny w Wiedniu.

III

Z kolei wypada nam zająć się instrumentalną muzyką z przed epoki Haydna. Odegrano utwory „fortepjanowe“ J. J. Frobergera, A. Pogliettiego, G. Muffata, toccatę organową c-mol G. Muffata, divertimento (kwartet smyczkowy C-dur) J. Starzera i symfonję D-dur (2 flety, fagot, 2 waltornie, orkiestra smyczkowa i b.

continuo) G. M. Monna. Wszyscy kompozytorowie są urodzonymi austrjakami lub też działającymi swego czasu w Austrji.

Jan Jakób *Froberger* (1600—1667) był nadwornym organistą austrjackim i wiódł dość ruchliwe życie, zbierając jako organista i klawicymbalista liczne objawy powodzenia, uznania i szacunku nietylko w Austrji i Niemczech, lecz także we Włoszech i Francji. Jest to pierwszy znakomity kompozytor niemiecki utworów „fortepjanowych"; poprzednikiem jego był Wolfgang *Ebner*, tworzący pod wpływem Frescobaldiego (znanego wówczas i u nas). Froberger przewyższył go pod każdym względem. Wprawdzie w toccatach, fantazjach, ricercari, canzonach i capricciach pozostawał przez długi czas (niemal do Buxtehud'ego) pod silnym wpływem Fresccobaldiego, jak większość ówczesnych kompozytorów organowych, ale nietylko w formalnym układzie, lecz i we właściwym mu fantastycznym elemencie okazuje wielką indywidualność. Także bardziej eksponawanym u Frobergera jest pierwiastek wirtuozowski i nadzwyczajnie interesujące a swobodne tematyczne przeprowadzenia. W dziełach fortepjanowych okazuje pewną zależność od ówczesnych francuskich klawecinistów (Chambonieres, Couperin), których poznał osobiście w Paryżu (1652). Świadczą o tem jego suity (30), które (z wyjątkiem 5) posiadają 4 części: Allemande, Courante, Sarabande i Gigue. Ważnym bardzo jest programowy charakter tychże, głębiej pojęty niż u Francuzów, jak to podnosi prof. dr. Max Seiffert w swem opracowaniu „Geschichte der Klaviermusik" Weitzmana (I tom, str. 175). Pani Wanda Landowska, która odegrała na koncercie kongresowym suitę a-mol Frobergera, uchwyciła wybornie elegancję tego stylu na pół francuskiego, ale zarazem zdołała odczuć ten subjektywizm, który jest właściwy Frobergerowi, mimo że wiele ustępów działa podobnie, jak widok zamszonych listków kwiatu. (Dzieła Frobergera w całości wydał prof. dr. Gwido Adler w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" 1897, 1899, 1903). Twórczość jego najlepiej scharakteryzowali: F. F. Beier „Johann Jakob Froberger" 1884, A. W. Ambros „Geschichte der Musik" Bd. 4, 3 wyd. 1909, str. 752 i nast., Weitzmann-Seiffert „Geschichte der Klaviermusik" Bd. 1, 1899, str. 169 i nast., Hugo Leichtentritt „Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten" 1906, str. 48 i nast.). Dodać należy, że Jan Sebastjan Bach zajmował się utworami Frobergera, ceniąc je bardzo.

Alessandro *Poglietti* był nadwornym organistą w Wiedniu, gdzie zginął w r. 1683 podczas oblężenia przez Turków. Jego utwory „fortepjanowe" są jako typ dalszym ciągiem Frobergera, który w tym kierunku na niego oddziałał. Faktura ich jest bliźniaczo podobną; różnica polega na tem, że forma u Frobergera jest bardziej zwięzłą, u Poglietti'ego zaś jest jeszcze silniej rozwinięta tendencja programowa, wskutek czego ilustrowanie szczegółowe tego, co napis nad utworem obwieszcza, wpływa na rozwałkowanie formy. Wśród wielu ciekawych a często zdumiewająco trafnych i pomysłowych ilustracji znajdziemy w „Areia Allemagna con alcuni variazoni sopra l'età della Maestà" utwór (warjacja szesnasta) zatytulowany „Polnischer Sablschertz." Utwory Poglietti'ego znał także Händel. Temat jego I ricercaru jest analogiczny z tematem pierwszego allegro w „Concerto grosso" (nr. 6) Händla, jak to wykazał M. Seiffert (op. 1, str. 82). Pani Landowska odegrała Poglietti'ego „Canzonę" i Capriccio „Ueber das Henner und Hannergeschrei"; jak wiemy, francuzi obierali również ten temat programowy dla swych kompozycji fortepjanowych (Couperin, Rameau); por. też Maurice'a Ravela „Histoires naturelles" (1907). Dwie suity z powyższym utworem wydał dr. H. *Botstiber* w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (1906). Literatura, podana wyżej, dotyczy też Poglietti'ego (prócz dzieł *Ambrosa* i *Leichtentritta*).

Uczeń J. J. Fuxa — *Gottlieb Muffat* (1690—1770) jest synem Jerzego Muf-

fata, ucznia Lully'ego i kapelmistrza passawskiego, autora „apparatus musico-organisticus." Gottlieb M. był nadwornym organistą wiedeńskim i wydał swe suity pod zbiorową nazwą „Componimenti musicali per il Cembalo" 1636). Bardziej niż Froberger i Poglietti jest Muffat przejęty wpływem francuskim (przewaga programowości), w szczególności zaś Couperina; w formie pozostaje wiernym niemieckiej 4-częściowej zasadzie suity. W uwerturze suity spotykamy typowo francuską zasadę formalną (Lully'ego); między dwiema częściami w spokojnem i powolnem tempie—allegro fugizowane. Do wiedeńskiej szkoły wprowadził ją po raz pierwszy Gottlieb Muffat. Odegrała p. Landowska bardzo piękną uwerturę i courante w d-mol. Mimo wpływu francuskiego widać w „kurancie" raczej charakter włoski. O ile dawniejsi kompozytorowie stosowali i w suitach warjacje, Muffat tego nie czyni. W warjacjach jednakże nie posługuje się rytmem tanecznym. Gottlieb M. posiada wielkie znaczenie w rozwoju techniki fortepjanowej. „Componimenti" wydał prof. dr. G. *Adler* w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (1896). Por. wyżej cytowane dzieło M. *Seifferta* (str. 316 i nast.).

Gdyby p. organista Rudolf Dittrich stanął był na wysokości zadania, wtedy tokkata c-mol Jerzego *Muffata* († 1704) byłaby bardziej zajęła słuchaczy kongresowych. Muffat starszy zajmuje jako wielka indywidualność niepoślednie miejsce w rozwoju tokkaty organowej, gdyż zaprowadził ład i harmonję we wzajemnym stosunku elementów tokkatowych i dał możliwie najdoskonalszy przykład pogodzenia wpływów włoskich i francuskich. Bardziej niż inny kompozytor organowy, osiągnął Muffat starszy mistrzowskie opanowanie formy i jednolitość stylistyczną, która fantastycznemu kierunkowi jego wyobraźni dodała jasności i dojrzałości koncepcji. W Niemczech słyszy się bardzo często organistów, wykonywujących jego nieśmiertelne dzieła (Hempel, Straube, Maier). Kto miał sposobność usłyszeć je w wykonaniu Straube'go, ten nie prędko zatrze w sobie wielkie wrażenie. O Muffacie starszym znajdziemy bardzo piękne uwagi historyczno-naukowe w słynnej pracy A. G. *Rittera* „Zur Geschichte des Orgelspiels" 1883, Bd. I, oraz w wyżej cytowanem dziele prof. d-ra M. *Seiffert'a* (str. 189 i nast.). Całość jego twórczości instrumentalnej opracowali: *Stollbrock* „Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat" (1888) i E. v. *Werra* „G. und G. Muffat" („Kirchenmusikal. Jahrbuch" 1893). W „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (1894, 95, 1904) wydał prof. dr. H. *Rietsch* (Praga) słynne „Florilegium" na instrumenty smyczkowe. Muffat zajmuje także w rozwoju „concerto grosso" pierwszorzędne znaczenie (por. A. *Scheringa* „Gesch. des Instrumentalkonzerts" 1905, str. 40 i nast.).

Można tylko być bardzo wdzięcznym komitetowi wiedeńskiemu, że wybrał dzieła albo bardzo znakomite albo historycznie pierwszorzędne, ciekawe i ważne. Jeśli coś mąciło te uczty duchowe, to myśl, że zaniedbano tyle dzieł w praktyce muzycznej, które dziś jeszcze wywołują w słuchaczu każdej kategorji nietylko podziw, ale i szczerą artystyczną przyjemność.

* * *

Gdy Riemann wydał w „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" symfonje i sonaty kompozytorów mannhejmskich (Stamitz, Tasch, Richter, et cons.), świat naukowy oniemiał z podziwu. A więc nie Haydn był twórcą czy „ojcem" symfonji, lecz jego austrjaccy poprzednicy z Wiednia, Czech i Moraw, zajęci w Mannhejmie. Zdanie to utrwaliło się do tego stopnia, że zaczęły się pojawiać rozprawy, dowodzące wielkiego wpływu szkoły mannhejmskiej na Haydna, Mozarta, nawet Beethovena. Ale nie brakło historyków muzyki, którzy cechy właściwe mannhejmczykom znaleźli u innych ówczesnych kompozytorów niemieckich, o których nie można było powiedzieć, iżby tworzyli już pod wpływem tej szkoły. Wrażenie jednak

publikacji Riemanna, jako też jego płomiennych prac było dominujące: uznano, że mannhejmczycy byli wielkimi kompozytorami (co nie ulega wątpliwości), jednakże gienjusz Haydna przyćmił ich znakomite dzieła, wielbione wówczas w całym świecie muzycznym. Uznano ich za twórców wielkiej symfonicznej szkoły klasyków wiedeńskich. Riemann zdobył przez publikację swą tak wielkie uznanie (wysoce zasłużone), że autorytet jego w tym kierunku stał się jedynym. Lecz badania nad dziejami muzyki są obecnie tak wielkie pod względem specjalizacji poszukiwań bibljotecznych, archiwalnych, klasztornych itd., i tylu ludzi obecnie już pracuje w tym kierunku, że bardzo wiele sądów, niedawno jeszcze wypowiedzianych, przedstawia się jako „altes Blech", którego tylko niektóre części są trwałe co do wartości naukowej. I oto w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (1908) pojawił się tom p. t. „Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750", wydany przez d-ra K. *Horwitza* i d-ra K. *Riedla* z przedmową *Adlera*. Wywiązała się nader interesująca polemika między Horwitzem i Riemannem w „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft" (1908) i w innych pracach Riemanna. W świecie naukowym pogodzono dwa skrajne przekonania w ten sposób, że uznano, iż symfonicy wiedeńscy: Starzer, Monn, Reutter, Wagenseil, Schlöger ok. r. 1750 zapoczątkowali to, co mannheimczycy rozwinęli, a Haydn wzniósł do potęgi najwyższej. Mimo to polemika Riemanna z Wiedniem nie skończyła się. Nie mogę pominąć kilku bardzo trafnych uwag doktora Arnolda Scheringa, zawartych w jego recenzji z wyżej wspomnianego tomu austrjackich „Denkmäler", umieszczonej w najnowszym „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" (Bd. XXII, 1909, str. 138): „Kwestja, dotycząca zawiązków symfoniki Haydna, Mozarta, Beethovena przybrała, jak wiadomo, przez wskazanie H. Riemanna na Jana Stamitza (1717—1757) i szkołę mannhejmską postać taką, że możemy wyobrazić sobie ostateczną odpowiedź na to pytanie, ale nie sformułować jej zupełnie ściśle. Nie ulega wątpliwości, że mannhejmczycy posiadają w istocie szereg właściwości stylistycznych i szczególności technicznych, które u trzech wielkich mistrzów symfonji (Haydn, Mozart, Beethoven) występują mniej lub więcej wyraźnie. Inna rzecz jednak, czy obok mannhejmczyków nie występuje druga grupa starszych muzyków, działających w samym Wiedniu, którzy posiadali wpływ na tworzenie się „nowego stylu." Schering wyszczególnia między symfonistami wiedeńskimi Jerzego Mateusza *Monna* (1717—1750) i Józefa *Starzera* (1727—1787). Na koncercie kongresowym usłyszeliśmy symfonję D-dur Monna i divertimento Starzera. Schering doskonale rozróżnia dawne i nowe cechy symfoniczne u Monna: „Monn stoi na progu między srarym a nowym stylem. Dawną cechą u niego jest zatrzymanie „baso continuo" łączenie głosu altowego z basowym, wywoływanie kontrastów dynamicznych przez mięszanie „tutti" i „solo", następnie właściwości tematyczne (np. „styl lombardzki", włoskie formuły kadencji), które zbliżają go do północno-niemieckich kompozytorów (np. Hasse). Nowemi cechami albo przynajmniej oryginalnemi jest swobodne użycie waltorni, albo raczej wogóle instrumentów dętych, następnie wprowadzenie menueta na trzeciem miejscu w symfonji i niejeden szczegół w przeprowadzeniu tematycznem w duchu późniejszych kompozytorów." Dr. Schering jednakże powątpiewa o możności powstania tych symfonji przed r. 1750, tembardziej, że personalja Monna nie są zbyt pewne, a istnieje możliwość, że po r. 1750 żył jeszcze inny kompozytor Monn. Zauważyć można ubocznie, że kto miał sposobność — jak w tym wypadku podpisany — studjować niemieckie traktaty kompozycyjne z pierwszej połowy XVIII stulecia, tego uderzy istotnie traktatowa budowa tematyki u Monna. Coś podobnego spotkamy w rozdziałach o melodji, o tematach, o tańcach, jakie czytamy w podręcznikach kompozycji Matthesohna, Kellwera, Scheibego, Murschhausera, Niedta, Riepla,

także w „Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuetten-Componist“ (Berlin 1767), chociaż w XVIII wieku, zwłaszcza od r. 1750 teorja była bardzo spóźniona w porównaniu z praktyką.

Jeszcze bardziej, niż Monn, zbliża się do stylu mannhejmczyków a nawet Haydna — *Starzer*. Usłyszelismy w Wiedniu jego divertimento C-dur (na kwartet smyczkowy). W dziele tem często odbijają się o uszy zwroty Haydna.

Można przypuszczać, że Haydn znał utwory Starzera, gdyż niektóre powstały równocześnie z jego pierwszymi kwartetami (kassacjami). Dlatego też nie jest dziwnem bynajmniej to, co Schering (l. c., str. 139) pisze o Starzerze: „Był to talent, który w istocie miał coś do powiedzenia, i w którego obydwuch wydanych divertimenti zachodzą miejsca, jakie mógłby Józef Haydn napisać. Obydwa utwory (niedatowane) możnaby przesunąć w lata sześćdziesiąte, divertimento w a-mol nawet w siedemdziesiąte, jeśli nie później, tak że nie można ich uważać za próby *przed*haydnowskiej muzyki. Tu pulsuje krew nowej gieneracji, która dawno pozostawiła poza sobą Stamitz'a i szuka nowych celow w technice i wyrazie. Wykonane przez nadworną orkiestrę wiedeńską pod dyrekcją p. F. Schalka i przez kwartet Rose'go utwory Monna i Starzera odniosły sukces wielki.

Uwertury J. J. *Fuxa*, o którego motetach mówiliśmy poprzednim razem, nie mogłem, niestety, w całości usłyszeć.

W dokończeniu sprawozdania będzie mowa wyłącznie o Haydnie, jako symfoniście, pieśniarzu i kompozytorze oper, dzieł kameralnych i kościelnych.

C. A.

Z literatury muzycznej.

Historja motetu („*Geschichte der Motette*“) *Hugona Leichtentritta. Kleine Handbücher der Musikgeschichte herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band II.*

Pomysł wydawania szeregu monografji historyczno-muzycznych, poświęconych historji każdej formy muzycznej, jaki zapoczątkował znakomity uczony, dr. H. Kretzschmar, prof. umiejętności muz. na uniw. w Berlinie, jest ze wszechmiar godzien najwyższego uznania. W ostatniej bowiem konsekwencji historja muzyki jest głównie historją form muzycznych, gdy tymczasem historja harmonji, kontrapunktu i instrumentacji jest zawsze historją składników formy. Pierwszym tomem tej bardzo cennej publikacji jest: „Geschichte des Instrumentalkoncerts“ docenta d-ra Arnolda Scheringa w Lipsku; zdamy sprawę z tego dzieła, gdy wyjdzie w II wydaniu, znacznie rozszerzonem. Prospekt zapowiada współpracownictwo tak bardzo wybitnych uczonych, jak Botstiber, Buhle, Heuss, Kretzschmar, Kroyer, Nagel, Nef, Seiffert, P. Wagner, J. Wolf.

Dr. Leichtentritt — powiedzmy otwarcie — miał niesłychane trudności do zwalczania przy pracy nad tak ogromnie obszernym tematem, jak historja motetu. Przeczytać partytury kilku tysięcy motetów — na to trzeba mieć nie tylko odwagę, ale i żelazną wolę; lecz i te znaczą coś wtedy dopiero, gdy łączy się z niemi znajomość epok i tego wszystkiego, co dotychczas napisali tacy uczeni, jak Ambros, Winterfeld, Haberl, Ludwig, Riemann, Sandberger, Wolf i bardzo wielu innych, co wreszcie wydano i nie wydano ze starych druków i rękopisów muzycz-

nych. Kto umie orjentować się w historji muzyki XVI w. i kto zna dotychczasowe wydawnictwa, ten wie, ze wydano stosunkowo mało. Wprawdzie po bibljotekach niemieckich leżą przygotowane do wydania dawne utwory wielkich mistrzów, ale i te partytury nie zawierają tak wielkiej ilości choćby motetów, aby można ze spokojnem sumieniem przystąpić do napisania dzieła o historji motetu. W przyszłosci, gdy technika naukowa rozwinie się jeszcze bardziej, stworzone będą zapewne kadry ludzi, którzy niczem nie będą się zajmowali, jak tylko przepisywaniem dawnych dzieł na dzisiejszą nutację, celem oddania ich do rozporządzenia uczonych historyków muzycznych, którzy dziś sami muszą tracić wiele czasu na pracę czysto mechaniczną, ilekroć chcą zbadać mało znaną epokę lub mało znanego kompozytora. Ileż najtęższych sił marnuje się wskutek tego!? Ale też każda książka, przynosząca nowe utwory dawnych mistrzów, staje się bardzo cenną także dla drugich, odczuwających zadowolenie z powodu oszczędzenia czasu.

W tem samem położeniu znalazł się i dr. Leichtentritt; jakkolwiek słynny zbiór Winterfelda z bibljoteki król. w Berlinie był mu niezmiernie pomocnym, to jednak sam odcyfrował wiele dzieł, zwłaszcza z XVI wieku, umieszczając w swej książce bardzo interesujące i cenne „okazy" motetów. Oczywiście muzyka włoska i niemiecka znalazły najwięcej uwzględnienia, mniej francuska, najmniej angielska i hiszpańska, gdyż dawna muzyka tych krajów nie obfituje w mnogość nowodruków, względnie nowożytnych wydań w partyturach. Wszędzie jednak dr. Leichtentritt okazał, że wszystko uczynił, co leżało w mocy uczonego o wielkiej sile woli.

Na ogół dzieło Leichtentritta jest doskonale orjentującym podręcznikiem. Przechodzimy przez szkoły i ich kierunki, poznajemy rozwój techniki i jej właściwości, poznajemy ogólną charakterystykę szkół i indywidualne odrębności wybitnych mistrzów, wreszcie wpływy, przenikające się wzajemnie i krzyżujące, oraz nowe myśli, wynikające z dawnych, lub wystrzelające jasnym płomieniem ponad wszelką współczesność. Analizy ogólne, dotyczące bądź szkół, bądź poszczególnych mistrzów są przeprowadzone z precyzją, godną bezwzględnego uznania; oczywiście w dziele takiem, jak „Historja motetu", które powinno nawet przy rozporządzaniu tylko takiego materjału, jaki miał dr. Leichtentritt, liczyć dwa razy tyle stron, nie może być mowy o najściślejszych i szczegółowych analizach; gdzie jednakże wyjątkowa obfitość zabytków jednej epoki pozwoliła autorowi na obszerniejsze traktowanie przedmiotu, tam spotykamy się wszędzie z dowodami wielkiej erudycji, wielkiej subtelności i ścisłości przy równoczesnem barwnem wysławianiu się, wolnem od frazeologji i od zachwytów jakby „zamówionych." Płynność języka i sympatyczny ton dopełniają reszty. Wprawdzie gdzieniegdzie czujemy, że autor (bardzo wybitny choć młody) nie opanował wyczerpująco materjału, który go unosi, jednak całość robi zupełnie wrażenie jednolitości i konsekutywnego kreślenia rozwoju motetu; rzadko tylko zaciera się wśród szczegółów wielka linja historyczna. W każdym razie zachowana jest, aż do rozdziału o motecie niemieckim, który wprawdzie zaczyna się od XV w., autor jednakże pisze jego historję, gdy już przeszedł (bardzo poglądowo) rzymski i wenecki motet „koncertujący" XVII wieku. Oczywiście przyjąć należy na podstawie dostatecznysh materjałów, że motet niemiecki XV i XVI wieku był wprawdzie obfitującym w indywidualne rysy, technicznie jednakże zależał od pierwszej, drugiej i trzeciej szkoły niderlandzkiej, nie wspominając już o wpływie rzymskim i weneckim. W jeszcze większym stopniu dotyczy to motetu francuskiego, który rozwijał się zupełnie wspólnie z niderlandzkim. Jeśli gdzie można czynić w historji muzyki XV i XVI wieku rozdział na „narodowe" szkoły, to chyba tylko w pieśni świeckiej, specjalnie zaś w formie *canzony* i *chanson*, jak to uczynił bardzo trafnie Riemann w swym „Handbuch der

Musikgeschichte (II, 1). To samo oczywiście dotyczy motetu hiszpańskiego i angielskiego. Czytając dzieło Leichtentritta, spostrzegamy dość zastanawiający brak motetu niemieckiego z epoki, gdy u nas Mikołaj z Radomia tworzył motety (*Magnificat* np.). Następnie brak jest historji motetu włoskiego z XVIII wieku; kto jednak jest historykiem muzyki, ten wie, że ta epoka jest istną puszczą bezdrożną, w której prawie nikt jeszcze nie wyrąbał więcej ponad ścieżki. Stąd nawet za brak nie można tego autorowi poczytać. Za to historja motetu niemieckiego jest skreślona z wielką udatnością, a nawet precyzją. Kilka mylnych notatek o polskich kompozytorach motetów, głównie z XVI wieku, uniknie autor, a za nim inni (Riemann), gdy polscy historycy muzyki rozpoczną Zachód objaśniać o tem, co u nas przed Chopinem stworzono.

Na ogół dzieło Leichtentritta jest bardzo wartościowym podręcznikiem, w którym autor wszędzie składa dowody i pietyzmu, i zapału, i wiedzy, oraz samoistności sądu. *Dr. Adolf Chybiński.*

KORESPONDENCJE.

Wiedeń, w lipcu.

Skończył się wielki sezon koncertowy, zamilkły teatry (opera, operetki) i sale koncertowe; ostatnim echem przebrzmiały co rok powtarzające się popisy różnych szkół muzycznych oraz renomowanych „Gesangmeister'ów“, pozostawiające prawie zawsze po sobie niezbyt pocieszające wspomnienia z powodu aż nazbyt rozpanoszonego dyletantyzmu.

Sumując wszystko, co Wiedeń muzyczny dał w ciągu tegorocznego sezonu, jest się poprostu oszołomionym ogromem wielkich koncertów i obfitością imponującej strawy muzycznej. 115 wielkich orkiestrowych, kilkadziesiąt oratoryjnych koncertów oraz całe morze solowych produkcji — wszystko to już jest dostatecznym pokarmem w ciągu jednego sezonu, a jeżeli się doda dwie opery i (jeśli chodzi o muzykę bez względu na jej charakter) aż 4 operetki (!!), można uwierzyć wiedeńczykom, że z niecierpliwością oczekują końca sezonu; nawet krytycy niemal codzień przy każdej sposobności uskarżają się na nadmiar koncertów.

Pomimo to jednak niebawem ma powstać nowe towarzystwo koncertowe z wielkim kapitałem. W tym celu ma być wybudowany duży gmach koncertowy z dwiema salami dla urządzania wielkich produkcji muzycznych.

Z powodu ostatniego kongresu muzycznego mieliśmy też kilka bardzo interesujących (mniejszych i większych) koncertów, mających bądź to historyczną, bądź ogólnomuzyczną wartość. W każdym razie ruch koncertowy miał dużo dni szczęśliwych, czego, niestety, nie można powiedzieć o operze, której kierownik borykał się cały rok z trudnościami, wynajdując jakieś niedołężne nowości oraz nie zawsze dobre siły wokalne.

Przez cały sezon dawało się zauważyć jakieś zobojętnionie do Wagnera, którego skracano niemiłosiernie i wogóle stosunkowo mało grywano. W końcu sezonu, chcąc się widocznie zrehabilitować, dał Weingartner cały cykl oper wagnerowskich od „Rienzi“ do „Zmierzchu bogów.“ Za czasów Mahlera miewaliśmy takie cykla dwa, a czasem i trzy razy do roku, od czasu zaś jego ustąpienia słyszymy pierwszy raz wszystkie opery gienjalnego twórcy „Nibelungów„ w chronologicznym porządku.

Najszczęśliwszym nabytkiem opery jost bezwarunkowo p. Lucile Marcel, która kreowała tutaj „Elektrę.“ Jest to przecudowny materjał głosowy, znakomicie wyszkolony pod kierunkiem nieporównanego Jana Reszkiego. Jej też powierzono kreowanie kilku zapowiedzianych nowości operowych, między innemi „Peleas i Melisanda” Dubussy'ego, „Toskę“ Puccini'ego oraz partje tytułowe w kilku wznowieniach. Obok p-ny *Marcel* doskonałym nabytkiem jest młody lecz bardzo utalentowany barytonista *Schwartz* (Schwarc), który swym pięknym głosem oraz niepospolitą inteligencją czarował nieraz słuchaczy z desek „Volksoper'y.“ Oprócz tych dwuch wybitnych sił zaangażował Weingartner na dłuższy czas znakomitą francuską koloraturową śpiewaczkę, *Ivonnę de Treville*. Chcąc się

zemścić na Paryżu, który odebrał dyrektorowi kilka pierwszych sił, zapraszając je na dłuższy czas (Slezak, Kurcówna), Weingartner na przyszły sezon zaprosił Dalmeres'a z opery paryskiej na wielką ilość gościnnych występów. Kurcówna i Slezak są zaangażowani tylko na 4 miesiące w sezonie; ostatni występować będzie bodaj czy nie w jednej tylko nowości, mianowicie w.. „Baronie cygańskim", który ma być wystawiony na scenie opery cesarskiej z wielkim przepychem i obsadzony najlepszemi siłami operowemi. Dochód z tego niezwykłego przedstawienia zasili fundusz na pomnik J. Straussa, nieśmiertelnego króla operetek i walców, którego Wiedeń już dawno zaliczył do swych największych i najgienjalniejszych synów. Jak poważnie traktują muzycy Jana Straussa, świadczy chociażby praca znanego krytyka muzycznego, Spechta, z powodu 10-lecia rocznicy jego śmierci.

Na zakończenie kilka słów o konserwatorjum, a raczej Akademji muzycznej, jak się obecnie mianuje pierwsza tutejsza uczelnia muzyczna. Na ostatnim posiedzeniu rady pedagogicznej postanowiono dodać kilka przedmiotów obowiązkowych dla specjalistów, następnie rozszerzyć program kursów operowych, wreszcie podwyższyć stopień wymagań muzycznych przy przyjmowaniu do Akademji. Czas byłby i na większe jeszcze reformy, gdyż uczelnia ta jest zbyt zaniedbana i tak dalece w opinji ludzi muzykalnych zdyskredytowana niezręczną gospodarką kilku ostatnich lat, iż nie pomogło nawet postawienie na czele „Meisterschule" takiego gienjalnego pedagoga-pjanisty, jakim jest Godowski. Widmem konkurencji dla Akademji muzycznej jest nowopowstające prywatne konserwatorjum; właściciel tej nowej, na szeroką skalę zakreślonej uczelni, rozporządza widocznie wielką energją, a jeszcze większymi środkami materjalnymi, zdołał bowiem zobowiązać takie siły, jak: Alfred Grünfeld, Ondryczek, Schmedes, Cahier i inne. To też z wielkim zaciekawieniem oczekuje wiedeński świat muzyczny rozpoczęcia zajęć w nomem konserwatorjum, które ma przed sobą wielką przyszłość, jeżeli się zdobędzie na jakiś nowy odżywczy prąd w pedagogice muzycznej.

Juljusz Wolfson.

Echa z prowincji.

Ciechocinek, w końcu czerwca.

(Kultura muzyczna w Ciechocinku).

Monotonne życie Ciechocinka uprzyjemniają głównie: teatr poznański pod dyr. Lelewicza i orkiestra warszawskiej straży ogniowej pod dyrekcją p. Sielskiego. Orkiestra ta przygrywa już trzeci rok kuracjuszom ciechocińskim i zdobyła sobie ich sympatję i uznanie. Jest to zespół dobrze zgrany i posłuszny batucie kierownika. Repertuar orkiestry wypełniają przeważnie utwory lżejsze, uwertura lub dzieło poważniejsze rzadko kiedy znajdą się na programie. Dzieje się to podobno w tym celu, ażeby schlebiać przeciętnemu kuracjuszowi, który podobno nie lubi poważniejszej muzyki. Że tak nie jest, że to twierdzenie jest tylko przytaczane dla własnej obrony, dowodzi fakt, iż od czasu, jak orkiestra zaczęła grywać na nowej estradzie, ławki przed tą ostatnią literalnie są nabite kuracjuszami, którzy bardzo uważnie przysłuchują się orkiestrze i oklaskują rzeczy prawie tylko poważniejsze. Zresztą orkiestra powinna mieć tu i cel kulturalny. Gdyby bowiem orkiestra miała tylko schlebiać niewybrednej publiczności, to za te sześć tysięcy z czemś rubli, które straż bierze, możnaby kupić kilkanaście gramofonów, złączyć ich motorki z przewodnikami lamp elektrycznych, które przecież we dnie nie są potrzebne i mieć „porządną" muzykę na całym Ciechocinku. Byłoby to najpraktyczniejsze wyjście, a publiczność byłaby może zadowolona. Lecz żarty na stronę!... Do Ciechocinka przyjeżdża bardzo dużo kuracjuszów, którzy nigdy nie słyszeli lepszej muzyki, więc zamiast lukrecjowo-słodkich „utworów", których nie omieszka dostarczyć nawet miaszkańcom najzapadlejszych kątków kraju tandeta muzyczna, powinni oni słyszeć w Ciechocinku utwory prawdziwego natchnienia, słowem, powinno się tu łączyć przyjemne z pożytecznem. Ażeby podołać temu zadaniu, należałoby inaczej potraktować całą sprawę muzyki. W ostatnich czasach, ulegając tradycyjnym pobożnym życzeniom opinji, zostały zapoczątkowane t. zw. piątkowe koncerty symfoniczne. Przytoczę program pierwszego. Część I—Uw. z „Fidelio", Fant. ze „Śpiew. Nor.", „Rêverie" Vieuxtemps'a, „Rondo Capriccioso" Mendelssohna. Cz. II—Symfonja 11 (wojenna) Haydna. Część III — Uw. z op. „Wesołe kumoszki z Windsoru"

Nicolai'a, finał II aktu z „Mad. Butter.", Concertino Webera i marsz słowiański Czajkowskiego. Jak na początek można się zadowolić, tembardziej, że i wykonanie nie pozostawiało wiele do życzenia. Również dobrze został wykonany drugi z kolei koncert, może nieco biedniejszy pod względem treści. Pomimo jednak całej poprawności wykonania, jako dęta orkiestra nie daje ona zupełnego zadowolenia; brak tu tego boskiego poszumu skrzypiec, którego nie zastąpią nawet najaksamitniejsze tony waltorni, no i przyznać trzeba, że każda orkiestra dęta jest z gory skazaną na wykonywanie pewnego tylko repertuaru, najbardziej dla niej nadającego się. Przy dzisiejszych warunkach należy się zadowolić stanem rzeczy, w przyszłości jednak należałoby wprowadzić trochę zmian. Ciechocinek powinien posiadać dwie orkiestry: jednę dętą, którąby uprzyjemniała chwile mniej wybrednym kuracjuszom i drugą symfoniczną dla kuracjuszów wybredniejszych, tembardziej, że oni tylko urabiają opinję Ciechocinka. Na zakończenie dodać muszę, iż w roku bieżącym została wzniesioną nowa estrada w stylu zakopiańskim, posiadająca dobry rezonans, zwłaszcza dla niskich tonów; szkoda tylko, że stoi niesymetrycznie względem cudnego półkola kasztanów głównej alei, a przez to prawie jest zagrodzona przez kilka drzew, osłabiających z tej strony efekt muzyczny, oraz że jest bardzo mało zwrócona ku głównej alei. Lecz na to już się nie wiele dzisiaj poradzi. Kontentować się trzeba tem, co jest i przyjąć nową estradę może za początek reformy sprawy muzycznej w Ciechocinku. Oby tak było!...

W. N—owski.

KRONIKA.

— **Z instytutu muzycznego.** Dyplomy z ukończenia całkowitego kursu nauk w instytucie otrzymali: z klasy kompozycji — Wacław Lachman; z klasy organów — Albin Jasionowski, Adam Lewandowski, Bronisław Strzyżykowski; z klasy śpiewu — Edmund Heintze; z klasy fortepjanowej a) prof. Michałowskiego: Witold Frieman, Janina Familjerówna, Janina Januszkiewiczówna, Teresa Poziomska, Aniela Rytlówna, Ernestyna Szwejsówna; b) prof Różyckiego: Eugenja Malicka; c) prof. Zawirskiego: Janina Bramsówna, Felicja Gajewska, Józefa Kręciszewska.

Patenty na kapelmistrzów wojskowych uzyskali: Antoni Chrapczyński, Jakób Frąckiewicz, Stanisław Tomasz Grabowski, Abraham Gruszkowski, Albin Jasionowski, Henryk Bernard Klimkiewicz, Piotr Kosteńko, Józef Kuza, Adam Lewandowski, Nachman Boruch Narowlański, Jankiel Pewzner, Franciszek Sochaczewski, Bronisław Strzyżykowski, Jakób Surowicz, Cezary Świeczko, Józef Zawadzki, Ludwik Zawistowski.

Świadectwa na nauczycieli i nauczycielki muzyki otrzymali: z klasy organów — Jakób Frąckiewicz, Stanisław Tomasz Grabowski, Henryk Bernard Klimkiewicz; z klasy klarnetu — Cezary Świeczko; z klasy śpiewu — Władysław Otto; z klasy skrzypiec — Erna Starkówna; z klas fortepjanowych — Nina Bogoracka, Eugenja Brzezicka, Sułtan Czelebiówna, Jadwiga br. Elsnerówna, Jadwiga Jackowska, Marja Kaływajcówna, Olga Karniejewówna, Chana Kaszermanówna, Rachela Kefelówna, Stefanja Kurkiewiczówna, Edwarda Klarzyńska, Regina Łukaszewiczówna, Marja Małachowska, Ludwika hr. Mycielska, Janina Pigłowska, Helena Piechowska, Złata Rakiszska, Felicja Rawska, Helena Janina Sokołowska, Antonina Szelążkówna, Debora Szocherówna, Felicja Warszawska, Genia z Kapłanów Ukrainczykowa.

— **Opera d'Alberta „Izeyl"** wystawiona będzie po raz pierwszy na scenie teatru w Hamburgu.

— **Nowe stowarzyszenia.** W Dreznie zawiązane zostało *stowarzyszenie imienia Glucka* („Gluck Gesellschaft"), mające na celu propagandę oper mistrza, oraz wydawnictwo wszystkich jego dzieł.

W Wiedniu powstało *stowarzyszenie imienia Antoniego Rubinsteina* („Anton Rubinstein Gesellschaft"). Założycielem stowarzyszenia jest Paweł Kohn, uczeń Rubinsteina. Cel nowej instytucji: rozpowszechnianie dzieł zasłużonego działacza na polu podniesienia kultury muzycznej w Rosji, a przedewszystkiem jego oper, oratorjów i symfonji.

— **„Mistrze śpiewacy norymberscy."** Arcydzieło Wagnera grano w tych dniach na scenie opery dworskiej w Wiedniu po raz dwuchsetny. Pierwsze przedstawienie „Śpiewaków" na wspomnianej scenie miało miejsce przed 39 laty.

— **Skrzypce samogrające.** Na wystawie instrumentów muzycznych w Lipsku, która trwała od 1 do 15 czerwca, szczegól-

niejszą uwagę zwracały na siebie „skrzypce samogrające.“ Wogóle dział instrumentów mechanicznych najliczniej był reprezentowany na wystawie.

— Na gruntowną restaurację gmachu **teatru królewskiego w Dreznie** przeznaczył kraj 2 miljony marek. Król z własnej szkatuły wyasygnował na ten cel 150 tysięcy marek.

— W Berlinie wystawioną będzie **nowa opera** Artura Newin'a (libretto Rudolfa Hartley'a) p. t. „Poia.“ Treść opery oparta jest na legiendzie indyjskiej, partytura zaś przepełniona jest melodjami indyjskiemi, stąd więc i operze samej dano nazwę „indyjskiej.“

— Dr. Leichtentritt wydał w trzeciej edycji **4 tom historji muzyki Ambros'a.** Jak wiadomo, śmierć nie dozwoliła Ambros'owi dokończyć cennego dzieła i zastała go przy 4 tomie historji, obejmującym epokę Pallestriny i początek czasów nowożytnych.

— **Słuszną uwagę** robi „Signale“ artystom-wirtuozom zarówno starszej jak i młodszej gieneracji za lenistwo we wzbogacaniu repertuaru utworami nowej daty. A że współczesna literatura muzyczna posiada niejeden utwór godny produkowania go na estradzie, świadczy chociażby notatka w „Timesie“, donosząca o dużem powodzeniu, z jakiem spotkała się w Londynie fantazja fortepjanowa z towarzyszeniem orkiestry kompozytora francuskiego, Widera, w interpretacji znakomitej pianistki amerykańskiej, Olgi Samaroff.

— **Moskwa**. Koncertami Tow. muz. w przyszłym sezonie dyrygować będą: Glazunow (1 koncert), Kuper (3 koncerty) i Nedbal (1 koncert). Kussewicki oprócz 8 koncertów symfonicznych urządza w nadchodzącym sezonie 4 wieczory muzyki kameralnej.

Uczeń konserwatorjum, p. Mogilewski (skrzypek), udekorowany złotym medalem, otrzymał nagrodę im. Czajkowskiego, wynoszącą 500 rb.

— **Paryż**. Gabrjel Fauré zaliczony został w poczet członków sekcji muzycznej Akademji sztuk pięknych na miejsce zmarłego Reyer'a.

Dukas mianowany został profesorem instrumentacji w konserwatorjum paryskiem na miejsce zmarłego Taffanel'a.

Gmach, zajmowany dotychczas przez konserwatorjum, ma być przeznaczony na stację telefonów, konserwatorjum zaś mieścić się będzie w dawniejszej szkole jezuickiej (Rue de Madrid, 10—14), posiadającej do 80 obszernych pokojów, lecz pozbawionej sali koncertowej.

W teatrze „Odeon“ wystawiono 3 aktowy dramat p. t. „Beethoven“. Część muzyczną dramatu wypełniają tematy: Andante z II symfonji, „Ody“ z IX symfonji i andante III symfonji. Dramat cały ilustrują ważniejsze chwile z życia wielkiego kompozytora. Podczas antraktów orkiestra Collonn'a wykonywuje dzieła Beethovena, jako to: uwertury Korjolan, Egmont, Eleonora i Allegretto z VIII symfonji.

Debussy napisał 3 chóry á capella, utrzymane w stylu dawniejszych madrygałów.

Opera komiczna wystawiła operę Salvayre'a p. t. „Solange.“

— **Zmarli**: *R. Chapi* (Czapi), jeden z wybitniejszych kompozytorów hiszpańskich, autor wielu oper i operetek (zarzuelas). Na ostatnie dzieło operowe „Margaritta la tornera“ pokładał Chapi duże nadzieje. Powodzenie opery było w rzeczy samej niezwykłe. Jakkolwiek należał do kompozytorów bardzo popularnych, Chapi żył i umarł w biedzie. W Hiszpanji, jak zresztą wszędzie, muzyka daje niewielkie zyski materjalne. Zmarły ur. się w r. 1851.

Wdowa po słynnym pedagogu i pjaniście T. Kullaku zmarła w wieku lat 91.

Varia.

> **Ze wspomnień o Brahmsie.** Brahms, zapytany przez Hanslicka, dlaczego się nie żeni, odpowiedział:

— Z małżeństwem tak mi idzie, jak z operą. Gdybym się raz odważył na napisanie opery i widział jej upadek, napewno nie dałbym za wygranę i probował szczęścia po raz drugi... Ale na *pierwszą* operę, również jak na *pierwsze* małżeństwo nigdy się nie odważę.

I dobrze czynił — dodaje Hanslick — bo człowiek ten, nie czyniący najmniejszych ustępstw, stawiający na pierwszym planie swobodę indywidualną, nie przedstawiał materjału na dobrego męża.

* * *

Brahms niechętnie naginał się do wszystkich form światowych. Towarzystwa unikał. Jeśli nie mógł wymówić się od liczniejszego zebrania — zgóry uprzedzał.

— Przepraszam państwa, jeśli kogo obrażę, ale u mnie się jakoś tak zwykle składa.

* * *

Brahms przedstawiał się zewnętrznie

jako osobistość chłodna, jako nieprzystępny arystokrata ducha. O reklamę się nie starał — od prasy i krytyki trzymał się z daleka. Z jednym Hanslickiem łączyła go ścisła przyjaźń, ale i z nim nawet przez ciąg długoletniej zażyłości nie rozmawiał *ani razu* o licznych artykułach, poświęconych przez Hanslicka rozbiorowi jego utworów.

* * *

Nie małą plagą dla Brahmsa byli zbieracze autografów. Do albumu jednego z nich wpisał kilka nut, a przy nich słowa:

— „Op. 135: Patrz „Śpiewy Brahmsa."

Okazało się, iż wskazany śpiew zaczynał się od słów:

— „Nie można wytrzymać z ludźmi."

< **Zapis „nieznanej wielbicielki."** Drezdeński śpiewak nadworny Burian od szeregu lat otrzymywał kosztowne podarunki i wieńce podczas występów, opatrzone zawsze tajemniczym napisem: „Od nieznanej wielbicielki." Nazwisko „nieznanej" poznał dopiero obecnie, gdy, umierając, zapisała mu, jako spadkobiercy jeneralnemu, cały majątek, wynoszący około miljona koron.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Do pp. członków orkiestry Filharmonji warszawskiej i operowej (koncertującej czasowo w Warszawie na Dynasach).

Komunikat

od Zarządu Warszawskiego Związku Muzyków.

Szanowni Panowie!

Podajemy w krótkości przebieg pertraktacji pana Grzegorza Fitelberga z członkami orkiestry Filharmonji warszawskiej, koncertującej czasowo w Łodzi.

Dnia 23 z. m. przybył do Łodzi pan Grzegorz Fitelberg w celu osobistego angażowania członków orkiestry Filharmonji warszawskiej na sezon zimowy (siedmiomiesięczny), pomijając przytem Zarząd Związku.

Zarząd oparł się zawieraniu umów z każdym z członków orkiestry *pojedynczo*, gdyż manipulacja podobna sprzeciwiałaby się ustawom Związku, a szkodząc interesom członków, nie odpowiadałaby tym celom, dla których związki zawodowe wogóle się tworzą.

Do „veta" Zarządu Związku przyłączyli się solidarnie takoż i wszyscy członkowie orkiestry do Zarządu nienależący.

Dnia 1 go b. m. pan Fitelberg zwrócił się telegraficznie do prezesa Zarządu Związku o przysłanie delegata z wypracowanym przez Zarząd tekstem mających się zawrzeć kontraktów, jako też z taryfą płacy, obowiązującą przy angażowaniu członków Związku.

Do Warszawy jeździł dnia 2-go b. m. pan Leopold Bobilewicz, jako żądany delegat i przedstawił panu Fitelbergowi tekst kontraktów i taryfę płacy.

Delegatowi naszemu udało się tym razem uprosić pana Fitelberga o wtajemniczenie Zarządu Związku w taryfę płacy, ustanowioną przez niego samego. Gdyśmy takową w Zarządzie rozpatrzyli i z naszą taryfą porównali, okazało się, iż obie taryfy różnią się pomiędzy sobą wielce na niekorzyść członków Związku.

Mając na uwadze niezwykle poważną sytuację, nie mogąc i nie chcąc brać na siebie wyłącznej odpowiedzialności za byt tylu członków orkiestry, Zarząd Związku zrezygnował z przysługującego mu prawa wyłącznego decydowanie i przelał takowe na samych członków orkiestry, proponując wszystkim członkom wypowiedzenie własnego sądu. Przytem Zarząd uznał za stosowne uprzedzić członków Związku, iż wrazie przyjęcia przez nich taryfy pana Fitelberga, on, tj. Zarząd, będzie zmuszony podać się do dymisji, albowiem, będąc powołany do strzeżenia interesów członków Związku, nie uważa za dopuszczalne obniżanie obowiązującej w Związku taryfy.

Decyzja zapadła w orkiestrze następująca: *Wszyscy odrzucają stanowczo propozycje pana Fitelberga.* Jedynie pp. Wenty, Sebelik, Czerniawski, Zakin i Brinkbok oświadczają gotowość angażowania się.

O powyższem doniosłem telegraficznie panu Grzegorzowi Fitelbergowi w dniu 4-ym b. m.

Będąc w posiadaniu wyraźnej, zgodnej i niezłomnej decyzji blisko 40-tu członków orkiestry, Zarząd Związku będzie w omawianej sprawie czynił to, co do niego należy.

W końcu przypominamy, iż *decyzja powyższa*, jako przez Zarząd zaakceptowana, *obowiązuje odtąd wszystkich pp. członków Związku.*

Łódź, 5-go lipca.

Prezes: *A. Guzewski.*
Sekretarz: *M. Pawłowski.*

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Trębacka 9.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz, Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil. prof. Leszno 53.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Hauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy kwartetów smyczkowych.

Dłutowski Wojciech, Smolna 15.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Chmielna 30.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.